



## Dürer a-t-il gravé une Melancholia II ?

Anne Larue

### ► To cite this version:

Anne Larue. Dürer a-t-il gravé une Melancholia II?. Luisa Rotondi Secchi Tarugi. Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento, Nuovi Orizzonti, pp.405-415, 1999. hal-00617414

**HAL Id: hal-00617414**

**<https://hal.science/hal-00617414>**

Submitted on 28 Aug 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Instituto di Studi umanistici Francesco Petrarca  
*Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*  
 Chainciano-Pienza, 15-18 juillet 1996.  
 Éd. Nuovi Orizzonti, Milan  
 p. 405-415

## Dürer a-t-il gravé une Melancholia II ?

Dürer avait l'habitude de présenter ensemble deux gravures, qui sont de même date (1514) et de même format : *Melancholia I* et *Saint Jérôme dans son cabinet de travail*<sup>1</sup>. Selon E. Panovsky, "Dürer considérait ces deux gravures comme formant pendant, car il avait coutume de les présenter ensemble, et les collectionneurs les examinaient et en discutaient en les mettant côte à côte". Le *Journal de voyage aux Pays-Bas* de Dürer lui-même<sup>2</sup> confirme qu'il présentait ces deux oeuvres comme une paire antithétique. Panovsky est sensible à la parenté de ces gravures, qui "offrent des contrastes trop parfaits pour être l'effet du hasard", mais n'en conclut rien de particulier<sup>3</sup>.

Les auteurs de *Saturne et la mélancolie* s'interrogent sur la "série" que commencerait *Melancholia I* (que manque-t-il logiquement pour compléter la séquence ?), mais n'envisagent jamais un diptyque, bien qu'ils frôlent l'hypothèse, non développée par eux, d'une *Melancholia II*. "Ce qui manque [...], c'est la représentation d'une condition intellectuelle signifiant le plus haut degré [...] de cognition dans l'échelle de la mélancolie : une *Melancholia II* contrastante avec *Melancholia I*, et qui révélerait non pas un état de complet dérangement, mais au contraire un état de libération relative"<sup>4</sup>.

*Saint Jérôme dans son cabinet de travail* correspondrait tout à fait à ce programme, n'était quelques obstacles. Mentionnons d'abord l'existence de la troisième gravure de la série, *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, qui date de 1513 et dont le format est comparable aux deux autres. On considère communément que ces trois chefs-d'oeuvre entretiennent des relations thématiques privilégiées. De plus, dans le *Saint Jérôme*, la mélancolie ne semble être qu'une référence lointaine. Le personnage, en train d'écrire, baisse les yeux sur son travail mais n'adopte pas la position bien connue de la main à la mâchoire. Seul un chien endormi au premier plan, à côté du lion, pourrait être une

---

<sup>1</sup> *Melancholia I*, 1514, 23,9 cm sur 16,8 cm, et *Saint-Jérôme dans son cabinet de travail*, 1514, 24,7 cm sur 18,8 cm.

<sup>2</sup> Voir l'édition de référence des écrits de Dürer par Hans Rupprich, *Dürer Schriftlicher Nachlass*, 3 volumes, Berlin, 1956-1969 : I, p. 154, 156-157. En français : A. Dürer, *Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520 et 1521*, traduction et notes par S. Huhes, Paris, 1993.

<sup>3</sup> *La Vie et l'oeuvre d'Albert Dürer* (1943), trad. fr. Paris, Hazan, 1987, p. 242-245.

<sup>4</sup> Klibansky (R.), Panofsky (E.) et Saxl (F.), *Saturne et la Mélancolie*, études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art, traduit de l'anglais et d'autres langues, Paris, NRF-Gallimard, 1989 trad. fr., p. 545.

attache à l'univers mélancolique. C'est peu, sauf à rappeler combien la mélancolie, à la Renaissance, a partie liée avec le travail de l'esprit. Devenue *furor melancholicus* après la relecture du *Phèdre* de Platon ou du *Problème XXX* du Pseudo-Aristote, pour ne rien dire de Cicéron, elle désigne le plus haut degré de l'inspiration poétique, celui qui fait, du mélancolique, un homme de génie et surtout d'enthousiasme. Ce qu'on appelle mélancolie inspirée est, certes, une disposition de l'esprit aux plus hauts élans de l'âme : encore faut-il représenter par une image cette invisible inspiration. C'est ainsi que, par glissement, cette mélancolie qui est synonyme de puissance intellectuelle et créatrice trouve dans la représentation de l'érudit au travail une image synthétique et positive. Nombreuses sont ainsi, dans l'iconographie, les figurations d'une mélancolie studieuse, apparemment fort peu mélancolique, qui font porter l'accent sur la méditation elle-même plutôt que sur la transfiguration non représentable de l'esprit. Saint Jérôme est, pour les humanistes du Nord, une incarnation privilégiée de ce beau mal de méditer. Il est dès lors le favori des graveurs et des peintres, d'autant plus, peut-être, qu'il enrichit la mélancolie d'une nuance supplémentaire, issue de la lecture de Ficin : le lien avec le divin qui caractérise le *furor* mélancolique ne souffre plus longtemps sa source païenne, et c'est en Dieu que le mélancolique désire dès lors s'élever à quelque génie de l'esprit. Le *Saint Jérôme* de Dürer, qui illumine de symboles solaires la méditation religieuse, refléterait cette tradition ficinienne de la mélancolie inspirée.

Cela suppose qu'on substitue, à la trilogie des *Meisterstiche* au burin de Dürer, un simple diptyque de la mélancolie inspirée païenne et chrétienne, formé de *Melancholia I* et de *Saint Jérôme*, la troisième gravure relevant quant à elle d'un autre univers.

## Une trilogie ?

Certains voient, dans les trois gravures, les trois modes de la vie de l'homme tels que les a définis la pensée scholastique : moral, intellectuel et théologal. *Le Chevalier* illustrerait la vie du chrétien engagé dans le monde, *Melancholia I* le génie créateur de la science et de l'art, et *Saint Jérôme* la contemplation divine. Autre interprétation, toujours ternaire, s'appuyant sur la lecture de Marsile Ficin : la mélancolie est, selon le philosophe florentin, au plus haut dans la hiérarchie ascendante des facultés de l'âme. *Melancholia I* illustrerait la première étape de cette gradation, l'*imaginatio*. On peut mentionner encore l'hypothèse maçonnique suivant laquelle les trois gravures correspondraient aux trois grades d'apprenti, de compagnon et de maître. Dans toutes ces analyses triomphe en tous cas le mode de la trilogie.

C'est à partir de la source la plus convaincante reconnue pour *Melancholia I* qu'on peut argumenter pour l'existence d'une *Melancholia II*. Cette source, qui n'est certes pas la seule<sup>5</sup> mais qui ne saurait être niée, a été mise en évidence par les auteurs de *Saturne et la Mélancolie*. Il s'agit d'un passage du *De Occulta philosophia* de Henri Cornelius Agrippa, dans sa version de 1510<sup>6</sup>, ouvrage fortement inspiré du *De vita* de Ficin<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Voir dans ce même volume l'article de M. Bertozzi : Dürer avait eu connaissance de bien d'autres ouvrages que *De Occulta Philosophia*, comme le prouve la spécificité de certains éléments figurant dans *Melancholia I* : le carré magique jupitérien, la comète, détails qui, significativement, ne figurent pas chez Agrippa.

<sup>6</sup> Voir *Saturne et la Mélancolie*, op. cit., p. 547 sqq.

Selon Agrippa, l'*humor melancholicus* affecte tous les états de l'âme : inférieur, moyen, supérieur. En ce qui concerne le premier état (le plus bas, régi par l'imagination), il dicte à l'homme certaines caractéristiques : un grand talent pour les arts manuels, ainsi que la capacité de prédire tempêtes, pluies, fléaux. La gravure de Dürer correspond particulièrement bien à cette description.

Mais il faut ajouter, ce que *Saturne et la mélancolie* ne signale pas, que si ce passage correspond à *Melencholia I*, ce qu'écrit un peu plus loin Agrippa sur les mélancoliques supérieurs s'applique parfaitement à *Saint Jérôme*. Selon Agrippa, l'état le plus élevé de la mélancolie est l'inspiration divine révélée au prophète : *Cum vero anima tota assurgit in mentem, sublimium demonum efficitur domicilium, a quibus arcana ediscit divinorum*. Secrets des choses divines, loi de Dieu, hiérarchie des anges, connaissance des choses éternelles et salut des âmes conduisent aisément à la figuration d'un religieux en méditation, comme saint Jérôme dans son cabinet de travail.

On peut objecter qu'Agrippa décrit trois états de l'âme, et que Dürer n'en grave que deux. Plusieurs arguments permettent de lever cette objection. Le premier est d'ordre plastique : si, dans un traité, la subdivision en trois est toujours bien venue (elle est chère à Ficin comme à Agrippa), dans le domaine des arts plastiques la tension binaire entre deux figures est plus frappante. D'autre part, le texte d'Agrippa lui-même prête flanc à cette interprétation plus synthétique. Il permet facilement de grouper les deux premiers états de l'âme (imagination et raison) en les opposant ensemble au troisième (contemplation). Agrippa, en effet, oppose lui-même implicitement ces deux premiers états de l'âme, qui donnent la capacité de prédire des calamités, au troisième, celui où les hommes ne profèrent que de sublimes merveilles. Les prérogatives du premier et du second état de l'âme ne sont pas toujours très distinctes sous sa plume. Ainsi l'exemple de la bataille, tribulation humaine et politique que le second état de l'âme est apte à prédire, par opposition au premier qui ne peut prédire que les calamités naturelles, introduit une certaine confusion entre ces deux grades. Par ailleurs, en effet, c'est l'esprit le plus bas qui est attaché aux événements bornés à la vie humaine (dont une bataille devrait faire partie), les cycles plus vastes (retour des ères, révolutions des royaumes) étant l'apanage des esprits moyens. Il est tentant, dès lors, de simplifier le schéma en groupant les esprits bas et moyens dans une seule catégorie, et d'accentuer l'opposition entre ces deux types d'esprit et le troisième.

Dürer aurait donc pu jouer l'esprit humain contre l'esprit divin, le *furor melancholicus* païen contre celui dont l'inspiration est chrétienne, et, sinon la mélancolie contre l'allégresse, du moins la nuit contre le soleil.

## Un diptyque

Du point de vue de la construction plastique, *Saint Jérôme* fait pendant à *Melencholia I*, tandis que tout oppose ces deux gravures au *Chevalier*.

Le *Chevalier* représente un groupe équestre, en mouvement dans la nature, tandis que *Saint Jérôme* et la *Mélancolie* représentent des scènes statiques, l'une extérieure,

---

<sup>7</sup> Le passage sur l'*humor melancholicus* du livre III est entièrement copié sur le *De triplici vita* de Ficin, qui oppose la bile noire (mauvaise) et la bile blanche (conforme aux forces naturelles).

l'autre intérieure, mais toutes deux liées à l'artificialité d'une construction : cabinet de travail pour saint Jérôme, *torre de la sapienza*<sup>8</sup> pour la Mélancolie. Les attitudes des deux personnages principaux sont comparables : l'un écrit, l'autre réfléchit, tandis que le Chevalier n'a aucune activité intellectuelle. Il monte à cheval, rejoignant ainsi la tradition du portrait équestre. Le rapport du Chevalier à son entourage n'est pas le même que dans les deux autres gravures : il est en butte à une hostilité du milieu ambiant (par la présence de la mort et du diable) et semble s'en abstraire, protégé sous la visière de son casque. En revanche, tout ce qui entoure la Mélancolie est une émanation de sa pensée<sup>9</sup>, et il en va de même pour saint Jérôme qui inscrit son univers dans sa chambre : son lion, ses livres, ses pantoufles et même le chapeau de cardinal accroché derrière lui en témoignent.

Un autre élément essentiel est l'éclairage, qui dans *Melencholia I* et *Saint Jérôme* vient de la gauche avec une forte puissance. *Melencholia I* est baignée dans une lumière paradoxale, et comme orageuse, issue peut-être de la comète, "soleil noir de la mélancolie". On note la lividité des contrastes. Dans *Saint Jérôme*, entre à flots la blanche lumière naturelle du vrai soleil, qui fait rayonner l'auréole du personnage. L'éclairage artificiel est aboli, impuissant devant la lumière évidente de Dieu : la goguenarde coloquinte en forme de lustre, qui déroule de bizarres et fantasques efflorescences, ne sert manifestement à rien. Le lion ferme voluptueusement les yeux sous la douce lumière qui se répand par les grandes baies. En bref, l'éclairage dicte leur activité aux deux personnages : le bienheureux écrit, tandis que le génie nocturne médite, poing contre la tempe, au milieu de prometteuses tentatives qui ne sont pas sans évoquer les recherches scientifiques de Léonard de Vinci<sup>10</sup>.

En superposant les deux gravures, on se rend compte que les mêmes éléments structurent les deux images. Il n'est techniquement pas impossible que Dürer ait construit ces deux images en ménageant, du moins théoriquement et géométriquement, le jeu des superpositions. La technique même de la gravure invite à ces jeux d'atelier. On peut passer le même papier sous plusieurs cuivres différents, ou plusieurs fois sous un même cuivre encré diversement (l'invention de la gravure en couleurs exploitera plus tard cette technique).

Il résulte de cette superposition des effets surprenants. L'arcature de la fenêtre du *Saint Jérôme* se superpose à l'arc-en-ciel de la *Mélancolie*. La comète, boule de feu annonciatrice de désastres, rayonne au même endroit que le soleil dans la seconde gravure. Rapproché dans un cas, enfoncé au loin dans l'autre, le personnage principal est occupé sur les deux gravures à une activité intellectuelle. Derrière lui (qu'il soit saint Jérôme ou Mélancolie) se trouve un pan de mur (enfoncé dans un cas, saillant dans l'autre) couvert d'objets symboliques. En superposant exactement les deux images, on voit surgir une sorte de gravure fantastique : le chapeau de saint Jérôme coiffe le front de la Mélancolie, laquelle semble se déployer derrière le saint à la manière d'un grand

<sup>8</sup> Une tour de la sagesse plutôt qu'une ordinaire maison ou construction, comme le montre M. Bertozzi dans son article.

<sup>9</sup> Voir notre article "Pour une histoire du regard : la mélancolie", *Lettres actuelles*, n° 7-8, juillet-octobre 1995.

<sup>10</sup> Nous rejoignons M. Bertozzi sur ce point : les outils épars ne sont certainement pas, comme le croit E. Panofsky, une marque d'incurie, de dégoût, d'abandon, d'*acedia*. Cette lecture de la gravure accorde à une impression purement subjective de tristesse un poids trop grand dans l'interprétation.

fantôme. Le crâne de saint Jérôme semble prêt à être frappé par le marteau de la Mélancolie, le lion de saint Jérôme contemple à ses pieds le rabot et la scie de la Mélancolie, et le lévrier de la Mélancolie incline son museau vers le petit chien de saint Jérôme, comme pour le lécher. La face éclairée du romboèdre tronqué s'encastre dans la fenêtre du *studiolo*, et l'échelle dressée de la Mélancolie semble prendre racine sur l'appui de cette fenêtre. Enfin le *putto* de la Mélancolie contemple, renfrogné et soucieux, le crâne par le truchement duquel saint Jérôme se livre sans doute à la méditation religieuse. Malgré leur fourmillement, les détails restent lisibles dans la superposition. Certains éléments reviennent sous une forme un peu différente, et pas tout à fait à la même place : la coloquinte apparaît comme la forme dérivée de la cloche de Mélancolie, les deux sabliers sont légèrement décalés, les crânes se superposent presque<sup>11</sup> et les deux monogrammes de Dürer, formant signature sur chacune des gravures, se jouxtent pour former le début d'un cube.

Mais plus que par l'assemblage de ces détails, on est frappé par l'ordre qui subsiste dans ce montage. Le résultat de la superposition a beau être hautement improbable, le résultat de l'opération ne produit pas un chaos confus. Les grandes zones de chaque gravure restent préservées : celle de la source de lumière sous un arc, celle du personnage principal (Saint ou Mélancolie), celle de la construction (tour ou chambre) : celle-ci, en saillie ou en enfoncement, est construite dans des proportions remarquablement petites dans les deux gravures : on a déjà constaté que le *studiolo* de saint Jérôme était probablement minuscule. Il faut ajouter qu'il en va de même pour la tour de la Mélancolie<sup>12</sup>.

On peut conclure que ces gravures sont parallèles et complémentaires. Deux hypothèses peuvent alors être défendues. Ou bien on considère que Dürer oppose la mélancolie à une autre chose<sup>13</sup>, ou bien on soutient que les deux gravures concernent toutes deux la mélancolie. A l'appui de cette seconde thèse vient le *I* de *Melencholia*, qui ne peut être expliqué ni comme l'impératif du verbe *ire*, ni comme un signe n'ayant aucun sens : cette *Melencholia* (ou *Melancholia*, la graphie de l'époque hésite souvent comme l'ont compris les Romantiques français<sup>14</sup>) est indiscutablement désignée comme étant le premier état d'un processus.

Si l'hypothèse de deux états de la mélancolie peut ainsi être soutenue, il est clair que *Saint Jérôme* refléterait un état de l'âme studieuse supérieur à celui de *Melencholia I*. Les outils de travail du saint sont bien rangés derrière lui : ciseaux, notes, petit rouleau de papier sont retenus en ordre par une sangle murale, tandis que les outils de la Mélancolie sont en désordre à ses pieds. A la vraie lumière divine, éternel soleil,

---

<sup>11</sup> Même la crâne est un objet récurrent dans les deux gravures. Dans *Melancholia I*, il apparaît de manière cryptée sous forme d'une ombre sur le romboèdre. Est-ce pour faire pendant au crâne du *Saint Jérôme* ?

<sup>12</sup> On a pu calculer que le *studiolo* de saint Jérôme avait de très petites dimensions : si il était réalisé en grandeur réelle, sa profondeur n'excéderait pas 1,25 m (Voir E. Panovsky, *La Vie et l'oeuvre d'Albert Dürer*, op. cit., et *Albrecht Dürer. Oeuvre gravé*, Paris, Musée du Petit-Palais, 1996, p. 244).

<sup>13</sup> Les arguments pour défendre cette thèse peuvent aisément être tirés de l'article de M. Bertozzi dans ce volume, puisque pour lui *Melencholia I* forme un tout intégrant toutes les gradations du plus bas au plus haut état de la mélancolie.

<sup>14</sup> Voir notre article "La *Mélancolie* de Dürer dans la poésie du XIXe siècle : *ekphrasis*, allégorie, logotype ?", à paraître dans *Literature and the visual arts*, dir. S. Dorangeon, P. U. de Reims.

s'oppose la clarté éphémère de la comète. Souvent, les amateurs de la *Mélancolie* de Dürer ont cru sentir dans cette gravure un climat d'apocalypse, lié au temps humain et au monde corruptible. En revanche, ils s'accordent à trouver au *studiolo* de saint Jérôme une atmosphère d'éternité quiète et rassurante. Ce n'est là qu'une impression subjective, peut être fausse : mais le fait même que le spectateur accentue volontiers le contraste entre ces deux gravures, tirant l'une vers le noir et l'autre vers la lumière, souligne assez combien la secrète complémentarité de ces images est ressentie comme consubstantielle à leur existence particulière.

Ainsi s'opposeraient deux états de la mélancolie, recherche intellectuelle dans le premier cas et spirituelle dans le second. Mais l'art ? Il faut se souvenir que pour Dürer, l'art, dont le laurier couronne une *Mélancolie* qui lui ressemble, en lieu et place de la couronne d'épines<sup>15</sup> sous laquelle il s'est aussi parfois représenté, suppose avant tout une interrogation géométrique et mathématique. Dans son épître dédicatoire à W. Pirckheimer pour son traité traduit en français sous le titre *Instructions pour la mesure à la règle et au compas*, le graveur, fidèle à l'esprit italien, ne veut de peintre qu'érudit. L'artiste se doit "d'apprendre l'art de la mesure, sans lequel il n'y a et il n'y aura pas de véritable artisan". Le traité "profitera à tous ceux qui désirent apprendre cet art, aux peintres, mais aussi aux orfèvres, aux sculpteurs, aux tailleurs de pierre, aux charpentiers et à tous ceux dont le travail se fonde sur les mesures"<sup>16</sup>. Dirait-on pas la description de *Melencholia I*, figure entourée des outils et symboles de ces différentes professions ?

On peut donc voir en *Melencholia I* une représentation de l'activité artistique - c'est-à-dire intellectuelle - d'un homme de la Renaissance, tandis que *Saint Jérôme* incarne, dans le même esprit essentiellement mélancolique, le volet de la méditation religieuse. L'une et l'autre de ces deux activités de l'esprit puisent leur joie dans cet état de concentration enthousiaste et créateur qu'on appelle mélancolie inspirée. En ce sens, on peut dire que la mélancolie est largement confondue, à la Renaissance avec la misère et dignité de penser. Il reste à s'en justifier par un dernier argument : le choix de saint Jérôme, plutôt que saint Antoine, pour incarner cette mélancolie.

## Saint Jérôme

Saint Antoine est le saint mélancolique par excellence, comme l'a montré une étude d'André Chastel<sup>17</sup>. Selon cet auteur, la polarité fondamentale de l'univers saturnien est illustrée par la dualité de saint Antoine, qui tantôt est victime d'hébétude et d'accablement, et tantôt atteint au suprême degré de la méditation métaphysique. Pourtant, l'iconographie choisit le plus souvent de représenter les tentations de saint

<sup>15</sup> Je remercie Josiane Rieu qui m'a suggéré cette analogie.

<sup>16</sup> Voir A. Dürer, *Géométrie*, présentation et traduction de Jeanne Peiffer, Paris, Seuil, 1995, p. 135-136.

<sup>17</sup> André Chastel, *Fables, formes, figures*, "La tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique", Paris, Flammarion, 1978. On assiste à l'épanouissement, à partir du XVe siècle, de l'iconographie antonienne, par contamination avec celle des tempéraments. Le type mélancolique est en effet souvent représenté par un moine. De plus en plus ce moine est saint Antoine, figure type du saturnien dans l'Eglise.

Antoine<sup>18</sup>. L'opposition n'est dès lors pas celle de l'accablement et de la méditation, mais de la crise et de l'apaisement. C'est un saint sulfureux que saint Antoine, qui guérit du mal des ardents appelé aussi "feu de saint Antoine"<sup>19</sup>, mais qui a curieusement partie liée avec le mal dont il préserve. La *Tentation de saint Antoine* de Flaubert fait écho de cette représentation torturée d'un personnage soumis violemment aux tentations de la chair et à toutes sortes d'épreuves.

La mélancolie de saint Antoine est donc l'*acedia*, cette incurie, ce dégoût de tout qui saisit les moines dans les thébaïdes et les soumet aux hallucinations érotiques du démon de midi. Mais au temps de Dürer la notion de mélancolie a changé de sens, favorisant une iconographie hiéronymienne. En choisissant, de représenter Jérôme à l'étude (et non pas dans le désert<sup>20</sup>), Dürer veut donner à la mélancolie ses lettres de noblesse intellectuelle : il la veut liée à l'inspiration et à la pensée, et non plus seulement, comme dans l'esprit médiéval chrétien qu'incarne saint Antoine, le résultat d'une vie d'ermite assailli par des tentations. Le choix de saint Jérôme est donc plus conforme à l'esprit de la Renaissance que celui de saint Antoine, dernier vestige de l'*acedia*. Pétri d'humanisme, le graveur allemand récuse la mélancolie nocive et négative du Moyen Age. Il choisit la mélancolie inspirée. Sera-t-elle pour autant celle du *furor* païen d'un Platon, d'un Cicéron ou d'un Pseudo-Aristote ? Pas seulement. Influencé par *De vita* autant que par *De Occulta Philosophia*, Dürer cherche aussi les voies d'une mélancolie inspirée et chrétienne, ce dont *Saint Jérôme* nous semble la preuve.

Il est un érudit qui incarne particulièrement cet idéal lumineux de méditation et de connaissance de Dieu : Erasme. S'il est de tradition, pour nombre d'humanistes, de s'identifier à Saint Jérôme, Erasme plus que tout autre peut revendiquer ce titre. Traducteur du Nouveau Testament, il publie de plus, en 1516, une *Vie de saint Jérôme* qui est son oeuvre de prédilection, et qu'il préparait depuis plusieurs années, comme en

---

<sup>18</sup> Il n'est pas innocent de préciser que Dürer, quand il représente saint Antoine, offre une image, rare d'un point de vue iconographique, du saint plongé dans la lecture. C'est là une forme de protestation, car l'image de saint Antoine est en général celle de la tentation (voir les représentations de saint Antoine par Lucas Cranach, Martin Shöngauer, Matthias Grünewald, le triptyque de Jérôme Bosch, etc.)

<sup>19</sup> Sorte de lèpre qui occasionne des démanagements mortelles. Voir Huysmans (J.-K.), *Les Gränewald du Musée de Colmar*, Hermann, 1988, édition critique par Pierre Brunel, André Guyaux et Christian Heck.

<sup>20</sup> Comme le montre l'iconographie réunie par Maxime Préaud dans son ouvrage *Mélancolies*, Paris, Herscher, 1982, il existe aussi une tradition mélancolique de saint Jérôme au désert. Le saint a une *facies nigra* caractéristique de ce mal. Il existe d'ailleurs une certaine concurrence entre Jérôme et Antoine du point de vue de l'expérience du désert, prélude à une certaine mélancolie de l'*acedia*. Saint Jérôme refuse à saint Antoine de le titre de fondateur de l'érémisme, dans son curieux petit roman intitulé *Vie de Paul*, réponse du tac au tac à la *Vie d'Antoine* écrite par Athanase en 357. Dans ce livre, Jérôme semble se venger de sa vie d'anachorète ratée, et régler ses comptes avec les moines antonistes incultes et frustes qu'il avait dû connaître lors de son bref séjour dans le désert : ce n'est pas Antoine mais Paul de Thèbes qui est le fondateur de la vie érémitique, selon Jérôme. Le texte réhabilite un héros injustement oublié. Apprenant qu'il est un autre moine plus parfait que lui dans le désert, Antoine lui-même prend la route pour lui rendre hommage se prosterner à ses pieds : c'est le jeune débutant, Antoine, qui enterrera le vieux sage, Paul, avec l'aide de deux lions qui creuseront sa tombe (Voir l'édition moderne de ce texte en français dans Saint Jérôme, *Vivre au désert. Vie de Paul, Malchus, Hilarion*, éd. de Jean Miniac, Grenoble, éd. J. Millon, 1992). Le saint mélancolique par excellence est bel et bien détroné, alors que c'est justement l'expérience du désert qui était, en matière de mélancolie, son principal titre de gloire.



témoigne sa correspondance<sup>21</sup>. En août 1514, l'année où Dürer réalise ses deux gravures, il se trouve justement en Allemagne afin de travailler avec l'éditeur Froben à la publication de ses textes. A cette époque, il n'est pas certain que Dürer et Erasme se connaissent personnellement<sup>22</sup>, même si Willibald (ou Wilbolden) Pirckheimer, grand ami de Dürer, est un correspondant occasionnel d'Erasme<sup>23</sup>. Mais Dürer n'aura pas eu besoin de cultiver personnellement Erasme pour vanter son génie. Le savant est un personnage public d'une grande renommée, dont l'arrivée en Allemagne a fait figure d'événement<sup>24</sup>. En outre, la pensée d'Erasme est connue du cercle humaniste de Nuremberg auquel appartient le graveur.

*Saint Jérôme* est-il un hommage humaniste de Dürer à Erasme ? Pour le supposer, il faut admettre que Dürer s'incline devant Erasme, et manifeste l'intention de le louer. Or le portrait d'Erasme que Dürer réalise en 1526 n'est pas flatté<sup>25</sup>. Quoique se déclarant réalisé *ad vivam effigiem*, il semble avoir été réalisé sans faire poser le modèle, d'après des souvenirs et croquis du graveur. Dans une lettre à Pirckheimer, Erasme avoue ne pas aimer cette image revêche de lui-même : on ne saurait en conclure pour autant que Dürer n'a pas eu l'intention d'honorer Erasme. Ce portrait existe, patiemment gravé, et la réaction d'Erasme ne préjuge en rien de la bonne intention de l'artiste. De plus, Dürer ne flatte habituellement pas ses portraits : il suffit de voir celui de Pirckheimer pour conclure que l'amitié la plus vraie ne suffisait pas à abuser scrutateurs de l'artiste.

Il existe des similitudes entre le portrait gravé d'Erasme et celui de saint Jérôme, comme entre de multiples portraits de la Renaissance appartenant à cette veine : même position d'écrivain, même pupitre, même calame, même *studiolo* peuplé de livres. Erasme est assimilé à Saint Jérôme dans ce portrait, comme il l'était probablement déjà une dizaine d'années plus tôt. De même que la figure principale de *Melancholia I* peut passer pour un autoportrait de l'artiste, de même *Saint Jérôme* serait-il volontiers, sinon un portrait crypté d'Erasme, du moins une allusion transparente à l'humaniste hollandais. Dürer, fils d'orfèvre, ouvrier, graveur, voué au noir (ne serait-ce que celui de l'encre d'imprimerie) et s'entêtant à sa manière (avec un burin) au dur labeur d'être humaniste, se serait représenté au premier stade de la mélancolie inspirée selon Ficin et Agrippa (l'*imaginatio* mêlée de quelque *ratio* géométrique), plaçant Erasme au degré supérieur de cette même lignée mélancolique de l'âme. Erasme méditant, voué à la

---

<sup>21</sup> Des lettres de l'humaniste prouvent d'ailleurs qu'il y pensait depuis 1500. La lettre du 16 mars 1501 témoigne de son enthousiasme. Voir J. Huizinga, *Erasme*, tr. fr. Paris, Gallimard, 1955.

<sup>22</sup> Dürer rencontrera Erasme en personne quelques années plus tard.

<sup>23</sup> Pirckheimer est par ailleurs un ami de ce ce Trithème à qui Cornélius Agrippa avait adressé la version de 1510 de *De Occulta Philosophia*. C'est par Pirckheimer que Dürer en aura sans doute pris connaissance, car il semble avoir ouvert à Dürer les portes de l'humanisme. Issu d'une importante famille de Nuremberg, humaniste, homme de lettres, homosexuel, dirigeant politique, traducteur de classiques grecs et latins, Pirckheimer a été gravé par Dürer en 1524 (Voir *Saturne et la mélancolie*, p. 557 et note 224 ; *Albrecht Dürer. Oeuvre gravé*, catalogue de l'exposition du musée du Petit-Palais, 1996, p. 233).

<sup>24</sup> "Depuis des siècles, note le romancier Stefan Zweig, l'Europe n'a pas connu de nom plus illustre. Ni celui de Dürer, ni celui de Raphaël, de Léonard de Vinci, de Paracelse, de Michel-Ange, ou n'importe quel autre de ses contemporains n'est prononcé à cette époque avec autant de vénération que le sien" (S. Zweig, *Erasme. Grandeur et décadence d'une idée*, trad. fr. aux éditions B. Grasset à Paris, 1935, chapitre "Grandeur et limites de l'humanisme").

<sup>25</sup> Je remercie J.-C. Margolin pour cette objection.

spiritualité et aux oeuvres de plume, et dont l'esprit touche à la compréhension des mystères chrétiens, a droit au grade le plus élevé : *mens contemplatrix*<sup>26</sup>.

En conséquence, je crois qu'on peut avec quelque raison imaginer Dürer illustrant et résumant la pensée de Ficin (*via* Cornelius Agrippa) en deux chapitres là où ces auteurs en avaient préféré trois. La mélancolie n'est pas seulement une quête acharnée, arrachant durement à la matière sensible les fondements de l'art géométrique : elle permet aussi un accès à la tranquillité de l'âme par l'étude et la méditation chrétienne. Dürer se représente lui-même comme un artisan de la règle et du compas. Il se figure justement, sous les traits de la Mélancolie ailée, méditant avec un compas à la main. Erasme, lui, écrit avec son calame. L'un cherche quelque quadrature du cercle, l'autre note ses pensées dans un livre. Ainsi Dürer place-t-il au-dessus de lui, dans l'échelle de cette même mélancolie, l'Erasme de cette Réforme mesurée et culte dans laquelle il avait mis, en tant que chrétien, tous ses espoirs.

L'ensemble de ces deux gravures constitue une réflexion sur le *furor melancholicus*, principe de l'enthousiasme et de l'élévation humaine. Par la géométrie ou par les saintes Écritures, l'homme en état de mélancolie inspirée touche au but que s'est assigné son travail. On ne conclura pas pour autant que ce diptyque supposé oppose d'un côté la misère géométrique, de l'autre la dignité divine de l'homme : ces deux aspects sont mêlés, de même que le sourire du *Printemps* de Botticelli, mi-figue mi-raisin<sup>27</sup>, n'évoque plus guère le triomphe sans mélange du tempérament sanguin traditionnellement associé à cette saison. La spécificité de la Renaissance réside bel et bien dans cette intrication entre *malinconia* et *allegrezza*, alors que l'âge baroque insistera plutôt sur leur opposition<sup>28</sup>. Dürer apporte son tribut à l'esprit du temps : *Melancholia I* et *Saint Jérôme*, qui sont les deux volets d'une même passion de savoir, traduisent l'ambivalence, entre paganisme et chrétienté, de la mélancolie inspirée caractéristique de cette époque.

Anne Larue  
Université Lumière Lyon 2.

---

<sup>26</sup> Il semble d'ailleurs qu'Erasme, tout mécontent qu'il ait été du portrait de 1526, n'ait pas été ingrat envers le graveur, lui qui, comme en retour, loue Dürer du nom de nouvel Apelle dans son dialogue qui porte sur la prononciation correcte du latin et du grec, publié en 1528.

<sup>27</sup> Luisa Rotondi Secchi Tarugi, évocation orale.

<sup>28</sup> A l'époque baroque, la vogue des diptyques de la Joie et de la Mélancolie bat son plein. Il semble que ce soit cette époque qui ait vu foisonner avec le plus d'ardeur les paires de contraires, et non la Renaissance elle-même : le XVII<sup>e</sup> siècle est attiré par les figures littéraires ou iconographiques de l'opposition, Démocrite contre Héraclite, Joie contre Mélancolie. Le diptyque de l'*Allegro* et du *Penseroso* de Milton, le *Dialogue entre mélancolie et Joie* de Filidor (1665), le tableau *L'allégresse et la Mélancolie* de Abraham Janssens (1623) sont quelques témoignages de cette mode.

